

« *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : quand la fiction dépasse la fiction »

Sindy Langlois

Tangence, n° 68, 2002, p. 23-32.

DOI: 10.7202/008245ar

Si par une nuit d'hiver un voyageur : quand la fiction dépasse la fiction

Sindy Langlois, Université Laval

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino a, de son propre aveu, intégré des contraintes oulipiennes assez complexes. Cet article entend montrer que l'usage spectaculaire de l'autoréférence dans ce roman obéit à une structure d'enchâssement circulaire qui referme le mécanisme sur lui-même.

> Si nous connaissons les « règles » du jeu romanesque, nous pourrons construire des romans « artificiels » nés en laboratoire, nous pourrons jouer au roman comme on joue aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège.
>
> ITALO CALVINO [1]

Tout comme celle des *Villes invisibles* et du *Château des destins croisés*, l'économie de la fiction de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [2] est réglée par la présence d'une organisation rigoureuse, mais surtout par la volonté de combiner une intrigue et un suspense romanesques avec une réflexion audacieuse sur le cadre fictionnel.

---

1. Italo Calvino, « Le roman comme spectacle », dans *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p.156.
2. Italo Calvino, *Les villes invisibles* [1972], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974 ; *Le château des destins croisés* [1973], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur, Paris, Seuil, 1976 ; *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [1979], traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981. Nous abrégerons le titre en *Si par une nuit d'hiver* et, désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SPU*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Tangence, nº 68, hiver 2002, p. 23-32.

Mise en récit explicite des règles structurelles qui le composent, cette œuvre s'ingénie à tirer le lecteur réel de sa position extérieure pour l'introduire au cœur de l'espace et du temps fictifs, et ce par des procédés qui relèvent eux-mêmes de la fiction. Afin de percer les « règles du jeu romanesque » qui régissent le roman, je propose d'examiner deux types de structures qui l'articulent et le balisent tout à la fois : la première, de l'ordre de la combinatoire, basée sur des principes oulipiens de contraintes créatives, et la seconde, circulaire, qui apparaît comme une conséquence vertigineuse de l'autoréférence.

Construit selon une architecture narrative à l'évidence sophistiquée, *Si par une nuit d'hiver* constitue une œuvre raffinée, une lecture idéale pour l'esthète en mal de fouilles « architexturales ». Quoiqu'il résiste farouchement au résumé, ce roman de Calvino apparaît à la réflexion comme l'histoire métaromanesque de l'écriture d'un roman qui, au fur et à mesure que cette histoire progresse, semble se (dé)construire devant nous. Plus précisément, le roman, qui oscille constamment entre deux niveaux diégétiques, évoque la poursuite haletante d'un Graal inaccessible dans la mesure où le personnage principal, nommé le Lecteur, s'engage dans une quête… celle de la suite. Cette recherche aiguillonne le désir du protagoniste en le mettant en présence de manuscrits qui ne seront jamais la continuation de celui qui vient de s'interrompre. Deux paliers diégétiques, alors, s'entrecroisent : d'une part, le récit-cadre, sur le plan diégétique, qui correspond aux tribulations du Lecteur à la recherche de la suite du manuscrit ; d'autre part, au niveau métadiégétique, les *incipits*, les débuts d'histoires avortées. À ce sujet, comme le précise l'auteur lui-même, les bribes de romans que l'on retrouve à l'intérieur de l'œuvre sont « achevées/interrompues » dans le sens où chacune débute par la mise en place d'une intrigue qui, malgré l'interruption, se resserre suffisamment sur elle-même pour admettre une certaine forme de conclusion, voire de chute dans quelques cas. Mais avant d'entrer plus avant dans la mécanique interne de *Si par une nuit d'hiver*, examinons jusqu'à quel point ce roman de Calvino, en s'imposant des contraintes formelles, s'inscrit dans la démarche oulipienne.

L'influence oulipienne

Dans les années 1970, alors qu'il vit à Paris, Italo Calvino participe de façon assidue aux réunions de l'Oulipo, groupe dont il partage les idées et les prédilections. Comme ses collègues de

l'Oulipo, il accorde une très grande importance à la structure du récit et croit que la valeur poétique peut et doit naître à l'intérieur de formes extrêmement contraignantes. Tandis que dans certains ouvrages oulipiens, le processus créateur devient le déclencheur de la fiction, l'organisation interne de *Si par une nuit d'hiver* semble réglée par la volonté de réinventer, pour ainsi dire, le monde romanesque dans sa forme, en abolissant la frontière fictionnelle. Tentons donc d'exposer le « mode d'emploi » de ce roman-machine.

On peut d'abord noter que les dix *incipits* représentent autant de tendances du roman contemporain. Alliant principe combinatoire et idée de totalité, les fictions inachevées illustrent également une attitude borgésienne face au monde et aux livres. Calvino aspirait depuis longtemps à un ouvrage qui renfermerait tous les livres, embrasserait les savoirs et les possibles en littérature. On ne s'étonne guère, par conséquent, de constater que *Si par une nuit d'hiver* réunit des fragments narratifs qui calquent les caractéristiques de genres relevant d'espaces culturels fort divers : le réalisme merveilleux popularisé en Amérique latine et dans les Caraïbes, la prose érotique japonaise, les romans policiers américains, etc. Dans cette optique, le roman se présente comme le véritable microcosme d'une bibliothèque universelle, comme un fascinant échantillon de possibilités romanesques. En réponse à une nébuleuse de commentaires et de questions concernant ce procédé, Calvino a tenté de justifier la pratique systématique de l'interruption qui caractérise chacune de ces « dix tendances du récit contemporain » à l'issue de quelques dizaines de pages : « Ma thèse est que la force de tout roman se concentre en son début. Et je crois que dans la plupart de mes dix débuts, il y a tout. Alors, 20, 100 ou 200 pages supplémentaires, tout cela ne nous apprendrait pas grand chose de plus. Et donc, à quoi bon continuer [3] ? »

En ce qui concerne le récit-cadre, c'est-à-dire le récit qui sert de tremplin vers les niveaux de narration enchâssés, Calvino, contrairement à certains oulipiens qui refusent de dévoiler les contraintes à l'œuvre derrière leurs textes, a fait paraître un petit

3. Propos de Calvino cités par Phillipe Daros dans *Italo Calvino*, Paris, Hachette, 1994, à partir d'un entretien accordé à Carlo Bo pour l'*Europeo*, juillet 1979. Là encore, l'attitude de Calvino se rapproche de celle de Borges qui, dans le prologue de *Fictions*, déclarait : « Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire » (traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957, p. 33).

opuscule : *Comment j'ai écrit un de mes livres*[4], où il fait exclusivement appel au carré sémiotique greimassien afin de rendre compte de l'organisation interne de son roman. On y découvre que chacun des chapitres a été construit à partir d'un certain nombre de relations entre quatre termes, ce qui donne une représentation formalisée des divers éléments appelés à intervenir dans le roman. En décomposant l'œuvre à partir de propositions qui s'inspirent du raisonnement mathématique, Calvino nous propose un récit qui est de l'ordre d'une combinatoire procédant à partir d'une organisation d'éléments discrets. Ainsi, ce qui constituait, chez Greimas, un instrument d'analyse devient, entre les mains de Calvino, un outil de création. Nous reproduisons ici le carré et les explications qui correspondent au premier chapitre :

L l
l' L'

— Le lecteur qui est là (L) lit le livre qui est là (l)
— Le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (L')
— Le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le livre (l')
— Le livre qui est dans le livre ne conte pas l'histoire du lecteur qui est là
— Le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là
— Le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre

Et, pour complexifier encore davantage cette architecture, il adjoint une contrainte supplémentaire, de deuxième degré : l'ensemble des carrés doit lui-même respecter la structure de ce que les oulipiens appellent « la boule de neige fondante », de sorte que le nombre de carrés utilisés croît jusqu'à l'atteinte d'un plateau pour ensuite redescendre au nombre initial.

De l'implication du lecteur

Au-delà des principes formels d'écriture et des contraintes imposées, la véritable innovation du roman réside dans la demande pressante faite à chaque lecteur (le vrai, c'est-à-dire nous tous, et

4. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, dans OULIPO, *La bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, 1987.

non le personnage des chapitres) de coopérer à l'élaboration de l'œuvre, pour ainsi, virtuellement, l'intégrer à la fiction. En réalité, nous savons que cette stratégie demeure un effet créé par le dispositif. L'auteur réel restera toujours celui qui tire les ficelles de l'extérieur. Toutefois, pour accroître cet effet de capture du lecteur, le texte dévoile sans cesse les procédés qui sous-tendent le récit, de sorte que *Si par une nuit d'hiver* devient une métanarration, une narration qui n'en finit pas de parler d'elle-même, qui révèle ses mécanismes et analyse son procès créatif en mêlant sciemment les plans de la réalité et de la fiction dans le fantasme avoué de brouiller la frontière censée les séparer. D'entrée de jeu, en effet, l'instance narrative extrait le lecteur réel de sa position extérieure dans la chaîne de la communication narrative pour l'introduire au cœur de l'espace et du temps fictifs. Un élément crucial de cette logique de perméabilité est, bien sûr, l'interpellation du lecteur (à travers le pronom « tu »). Cette interpellation « littérarise » le lecteur pour en faire une instance flottant entre un monde fictif et son monde réel, un participant qui sent qu'il est à la fois en dehors et en dedans : en dedans en tant que personnage fictif parmi d'autres (d'autant plus que le protagoniste anonyme demeure un représentant abstrait de son rôle) et en dehors dans la mesure où le personnage du « Lecteur lu » renvoie au lecteur réel et, en ce sens, engendre une référence par-delà le livre. L'interpellation est à ce point forte qu'elle continue de créer l'illusion au moment même où l'identification du lecteur est sournoisement dénoncée : « Fais attention : c'est sûrement une technique pour t'impliquer petit à petit dans l'histoire et t'y entraîner sans que tu t'en rendes compte. Un piège ? L'auteur est encore indécis, comme du reste toi-même » (*SPU*, p.17). En réfléchissant son rapport au lecteur, le roman tente de faire éclater les frontières de la fiction, mais par des moyens qui relèvent de la fiction.

Des indices calculés

Au fur et à mesure que le récit progresse, le narrateur nous dévoile, de plus en plus explicitement, les stratégies narratives qui créent l'effet de simultanéité. De la simple remarque sur la confusion du lecteur[5], on en arrive à une plus grande transparence avec

5. « Il n'est pas exclu que celui qui suit mon récit se sente un peu frustré en voyant que le courant se disperse en nombre de petits ruisseaux et qu'il ne lui parvient des faits essentiels que des échos et reflets ultimes… mais il n'est pas exclu non plus que j'aie justement cherché cet effet-là… » (*SPU*, p. 117).

la mise en abyme que renferme le journal de l'auteur Flannery, alter ego de Calvino, qui expose un projet d'écriture correspondant au roman *Si par une nuit d'hiver* :

> L'idée m'est venue d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans. Le protagoniste pourrait en être un Lecteur qui se trouve sans cesse interrompu. Le Lecteur achète le nouveau roman A de l'auteur Z. Mais l'exemplaire est défectueux, et ne contient que le début… Le Lecteur retourne à la librairie pour échanger son exemplaire… Je pourrais l'écrire tout entier à la seconde personne : toi, Lecteur… Je pourrais faire intervenir une Lectrice, un traducteur faussaire, un vieil écrivain qui tient un journal comme celui-ci… (*SPU*, p. 211)

Dans cet extrait, véritable plaque tournante du roman, l'effet amorcé atteint son point culminant. Par cette mise en abyme explicite, non seulement la barrière existant entre la réalité et la fiction nous semble-t-elle abolie, mais ces informations font en sorte de démultiplier les paliers narratifs ainsi que les niveaux de réalité.

Narré à la première personne, contrairement aux chapitres précédents, le chapitre huit (celui de la mise en abyme) contient et justifie tout à la fois les données romanesques et formelles de l'œuvre. D'une part, l'utilisation du « je » contribue à situer le « tu » qui, dans la première partie du roman, assure la fonction de protagoniste principal. Puisque le « tu » présuppose un « je » qui l'identifie et le rend opérant, et que, dans le cas qui nous intéresse, cette instance première interpelle et manipule le Lecteur, la seule identité qu'il soit possible d'attribuer à ce « je » est celle d'un écrivain : que son nom soit Flannery, Marana ou bien Calvino importe peu lorsque l'on sait que « l'auteur d'un livre n'est jamais qu'un personnage fictif que l'auteur réel invente pour en faire l'auteur de ses fictions » (*SPU*, p. 192). Rappelons qu'à l'intérieur de son journal, Flannery expose un projet d'écriture qui, tout en étant une mise en abyme du roman, représente un écrivain, lequel serait animé du même désir d'écriture que lui et tiendrait un journal qui serait en fait l'exposition d'un projet d'écriture, dans lequel un écrivain tiendrait un journal… De mise en abyme en mise en abyme, de niveau de fiction en niveau de fiction, le vertige gagne rapidement le lecteur qui tente d'analyser cette structure tourbillonnaire, car plus il s'interroge, plus son questionnement prend la forme d'un cercle vicieux. D'autre part, la parfaite coïncidence entre la trame événementielle du roman et la mise en abyme du chapitre huit comporte certaines ambiguïtés, dans la mesure où il est impossible de savoir à quel degré de la fiction correspond notre lecture. En

d'autres termes, il est légitime de se demander si l'histoire que nous lisons résulte du travail de Flannery-Marana (si l'on considère que Marana a pu transcrire l'œuvre de Flannery qui nous est donnée à lire) ou bien s'il ne constitue qu'un fragment d'un projet métaromanesque.

Niveaux de réalité, autoréférence et effet de circularité

En 1978, alors que *Si par une nuit d'hiver* était en pleine gestation, Calvino propose l'idée suivant laquelle « la conscience des différents niveaux internes à l'œuvre doit être complétée par celle de l'œuvre en tant que produit, dans son rapport avec l'extérieur, avec le moment de sa construction [6]». C'est à partir de cette prémisse et de la célèbre formule « J'écris que Homère raconte que Ulysse dit : « J'ai écouté le chant des sirènes »» que Calvino théoricien entreprendra une brillante analyse des niveaux de réalité en littérature. Laissant de côté les réflexions concernant les niveaux de réalité, je m'en tiendrai plutôt aux niveaux qui se manifestent à l'intérieur du roman, comme l'a déjà suggéré Aurore Frasson-Marin mais, cette fois, en proposant l'idée d'une construction circulaire.

Une lecture orientée permet de dégager six niveaux de réalité qui, tout en balisant le récit, nous entraînent à la fois dans un mouvement circulaire et dans un espace labyrinthique s'articulant ainsi : (I) Moi, l'Auteur [7], j'écris que… (II) Toi, Lecteur, tu lis que… (III) Un écrivain, dans son journal, écrit que… (IV : récit cadre) Toi, Lecteur, tu es sur le point de commencer un nouveau roman qui s'intitule *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (V : *incipit*) et qui débute ainsi : « Je suis l'homme qui entre en gare avec le mandat d'échanger une valise… » Les niveaux I, II et III forment, en quelque sorte, l'encadrement silencieux du texte, lequel engendrera les niveaux IV et V, c'est-à-dire l'entrelacement du récit cadre et des *incipits*, et ce jusqu'au chapitre huit où la mise en abyme, qui tente de prendre en charge le roman dans sa totalité, matérialise le niveau I (appelons-le I'), lequel appelle logiquement à son tour les niveaux II, III, et ainsi de suite. Selon toute apparence, nous avons atteint le

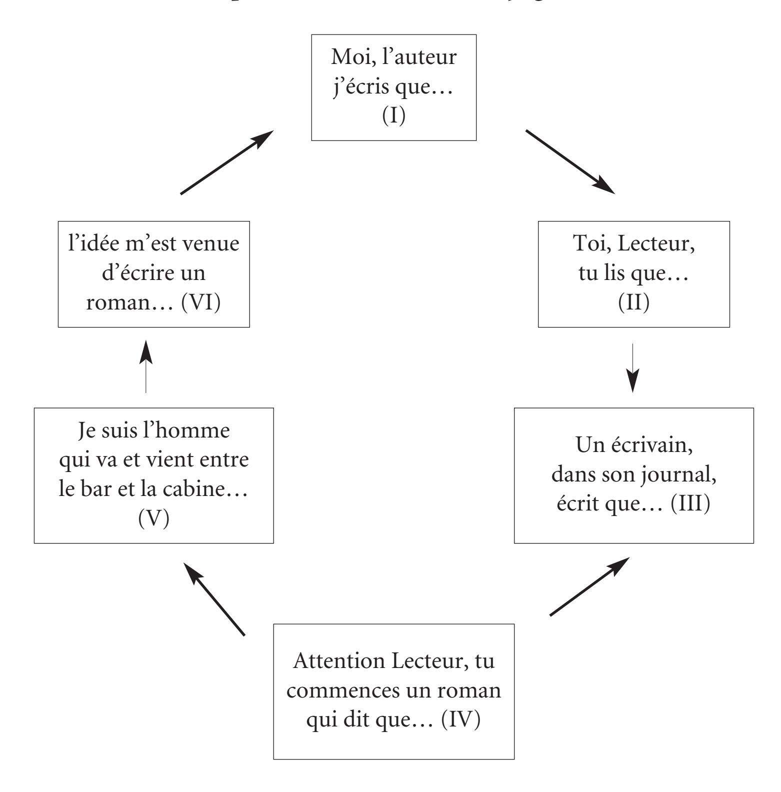
---

6. Aurore Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève/Paris, Slatkine, 1986, p. 398.

7. L'auteur interne à la fiction, il va sans dire. Pour parfaire la coïncidence avec la réalité, l'auteur interne (fictif) du roman se nomme Calvino. Cependant, pour la clarté de notre analyse, nous avons préféré lui attribuer une appellation plus large.

cœur du système et le point où nous sommes amené à conclure que la fiction est générée par la fiction elle-même.

Niveaux de réalité et effet de circularité dans
Si par une nuit d'hiver un voyageur



Lorsque l'on analyse ces différentes strates énonciatives et fictionnelles, c'est bien l'idée d'un fonctionnement circulaire qui se dégage de l'œuvre. Le niveau I constituerait le point de départ du processus. L'opération qui s'y effectue engendre le niveau II, moteur (fictif) de la métafiction, qui à son tour permet l'apparition des niveaux III et IV. Concrètement, le résultat de ce processus narratif complexe apparaît sous la forme des niveaux V et VI, c'est-à-dire du récit cadre et des *incipits*. Seuls ces deux niveaux de réalité sont rendus visibles dans le roman, du moins jusqu'à ce

qu'on parvienne au chapitre huit qui vient modifier la donne en transformant une structure d'enchâssement en boucle étrange[6]. Par ailleurs, le schéma permet de distinguer la position symétrique entre I et IV qui entérine, en quelque sorte, la valeur de centre sémique attribuée au chapitre huit.

Si les données du texte semblent s'ordonner selon un modèle circulaire, il est légitime de se demander si celui-ci tend à se refermer sur lui-même, c'est-à-dire à boucler la boucle, ou bien s'il montre plutôt une propension à poursuivre le processus selon une structure spiralée. Le dernier chapitre semble, de prime abord, vouloir corroborer la première hypothèse :

> Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles.
>
> Ludmilla ferme son livre, éteint sa lampe, abandonne sa tête sur l'oreiller, et dit :
>
> — Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire ?
>
> Et toi :
>
> — Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino (*SPU*, p. 279).

De plus, le ton prophétique du narrateur, qui nous annonce une fin de plus en plus proche (« Lecteur, il est temps que cette navigation agitée trouve enfin un point où aborder », *SPU*, p. 271), ainsi que la sortie métaphorisée du personnage de Ludmilla du monde de la fiction, nous mènent tout droit à l'idée d'un mécanisme qui, tel un piège, se refermerait sur lui-même. Toutefois, si la concaténation des titres formant une phrase complète permet de valider la première hypothèse, elle ouvre une brèche vers une interprétation opposée :

> Si par une nuit d'hiver un voyageur, en s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées, sur le tapis de feuilles éclairées par la lune, autour d'une fosse vide. — Quelle histoire attend là-bas sa fin ? (*SPU*, p. 15, 39, 61, 85, 111, 143, 173, 213, 237 et 261)

Suggérant une conclusion imminente, cette phrase complète ouvre la voie à une lecture différente où « l'histoire qui attend sa

8. Au sens que Douglas Hofstadter donne à cette expression dans *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage, 1979.

fin » serait celle que nous avons sous les yeux et qui se répéterait à l'infini, laissant l'attente vaine. En effet, cette ambiguïté supplémentaire (comme si le roman n'était pas encore assez complexe) se présente au lecteur attentif. Est-il possible que le texte, coincé dans l'engrenage de la fiction générée, ne puisse s'affranchir du processus mis en place ? Il suffit en effet d'imaginer que le texte projeté par Flannery est bien celui que nous lisons, et donc qu'il recèle un second Flannery en abyme, puis un troisième, etc. Nous nous enfonçons alors dans des niveaux de fiction enchâssés les uns dans les autres, de plus en plus éloignés de la réalité, sans possibilité de sortir de la fiction. À mesure que le narrateur nous dévoile ses stratégies métaromanesques, plusieurs indices viennent corroborer cette idée d'un deuxième tour de roue :

> Quand je suis arrivé ici, ç'a été ma première idée : peut-être que j'ai fait en pensée un effort assez grand pour que le temps accomplisse un tour complet : me revoici dans la gare d'où je suis parti la première fois, elle est restée pareille à elle-même, rien n'a changé. (*SPU*, p. 26)

> Mais comment déterminer le moment exact où une histoire commence ? Tout est déjà commencé depuis toujours [...] (*SPU*, p. 164)

> Chaque fois que je tombe sur un de ces petits grumeaux de sens, je dois creuser autour, pour voir si la pépite ne s'étend pas en un filon. Ma lecture n'a pour cette raison pas de fin : je relis et je relis, cherchant chaque fois entre les plis des phrases la preuve d'une découverte nouvelle. (*SPU*, p. 273)

> — Vous croyez que chaque lecture doit avoir un début et une fin ? (*SPU*, p. 276)

Concrétisation d'un fantasme d'auteur — écrire un roman qui semble s'articuler de l'intérieur en rendant ténue la frontière qui existe entre la réalité et la fiction —, *Si par une nuit d'hiver*, en tant qu'œuvre labyrinthique, remplit le second pari littéraire de Calvino : celui de produire un texte qui se remette en question afin de laisser le lecteur dans une perplexité constante. Que ce soit par le recours aux contraintes oulipiennes ou par l'emploi astucieux de l'autoréférence, ce roman de Calvino hypermodélise le rapport entre instance narrative et sujet lisant, donnant à voir, dans une réflexion métaromanesque, ce que lire et écrire signifient. *Si par une nuit d'hiver*, un roman pour lecteurs initiés ? Plutôt un roman qui initie ses lecteurs, pourvu qu'ils acceptent les plaisirs et les vertiges du jeu romanesque.